

Jorge Martí

A partir dels anys trenta, començaran a rodar-se multitud de curts de tres o quatre minuts, com una mena de "clips" dels estàndards de jazz més coneguts. Les peces més populars de Fats Waller, Louis Armstrong, Benny Goodman, Duke Ellington, etc. arribaran al gran públic americà gràcies a aquests curts-metratges emesos en les sales de cine abans de les pel·lícules. Es tractava de curts rodats amb molta imaginació entre els que destaca, fins i tot, algun experiment que mesclava imatges reals amb dibuixos animats, com ara el famós *Minnie the Mouche*, amb Cab Calloway.

Aquests petits curts varen obrir el camí a la producció de pel·lícules més ambicioses ambientades en el món dels clubs de jazz, les millors de les quals s'estrenaren ja en els anys quaranta. Una de les més importants, per la seva transcendència, és *Jammin' the blues* (1944), amb Lester Young. Aquest film va ajudar a popularitzar als Estats Units el món fosc i nocturn

de les petites sales de jazz. Les millors seqüències de la pel·lícula estan al servei de la màgia de la música: fins i tot el fum del tabac sembla que es mou al ritme sinuós dels solos de saxo de l'inimitable demiürg que va ser Lester Young.

Una pel·lícula que va aprofitar l'èxit de la música de jazz als anys quaranta va ser *Nace una canción*, un remake de la coneguda *Gran bola de fuego* amb Gary Cooper i Bárbara Stanwick. Aquesta nova versió, protagonitzada pel còmic Danny Kaye i la seva inseparable Virginia Mayo, no tindria més rellevància si no fos pels seus números musicals protagonitzats per alguns dels millors músics de jazz del moment: un Benny Goodman disfressat de professor de música clàssica, un Louis Armstrong pletòric, el bateria Gene Kruppa, el mestre del vibràfon Lionel Hampton, etc. Tots aquests músics interpreten, en un moment de la pel·lícula, una jam-sesión memorable que salva per si sola la mediocritat general del film.

Però haurem d'esperar fins als anys

cinquanta per trobar autèntiques obres mestres que recreïn el món del jazz. Una d'elles és *The sweet smell of succes* (1957) d'Alexander Mackendrick, estrenada a Espanya amb el nom de "Chantaje en Broadway". Mackendrick, director anglès que va assolir una certa fama amb les seves comèdies rodades amb la mítica productora anglesa Ealing -com, per exemple, *El quinteto de la muerte*, amb un insuperable Alec Guinness i un Peter Sellers en el millor moment de la seva carrera-, no va tenir, en canvi, gaire èxit en la seva etapa americana. El més remarcable dels seus films americans és precisament aquest drama protagonitzat per Tony Curtis y Burt Lancaster. La pel·lícula és una dura reflexió sobre l'ambició i els excessos del poder ambientat en el món de la premsa i dels petits clubs de jazz de Nova-York. L'extraordinària banda sonora d'Elmer Bernstein inclou alguns números interpretats pel quintet de Chico Hamilton, un dels grups de jazz més importants de la costa Oest.

The sweet smell of succes té una estructura narrativa impecable, amb un ritme anguniós que recrea el camí cap a l'autodestrucció d'uns personatges sense escrúpols, capaços de qualsevol cosa per satisfer la seva insaciabile ambició. Una de les millors pel·lícules que he vist en la meua vida, crec que injustament oblidada. ■



Sobre els límits, els marges i les fronteres del cinema contemporani.

Un cicle sobre la necessitat de recuperar la memòria. (i III)

Josep Franco i Giner

De projecte de mirada, dibuix del seu traç, podríem qualificar la temptativa d'anàlisi mostrada en aquest cicle i posada en pràctica pels comentaris dels ponents. La mirada, en la seva versió més desitjant, parteix del cos observat en un camí impossible d'absorció que va de fora cap a dins per retornar a l'exterior convertida en pulsio escòpica. En realitat es podria dir que l'espectador no pot mirar si no és mirat al seu torn. L'acte de mirar de l'espectador és l'acte de buidar-se el seu cos dels fantasmes que el constitueixen. Mirar és identificar-se, en un segon moment, amb els protagonistes, lligar-se a la seva sort, al camí del seu relat. De fet, l'acte de mirar, d'acord amb la tradició més nostrada, és un acte

avant d'aquell caramull d'imatges. L'espectador dels primers dies era escopit per la pantalla, apel·lat, vulnerat, escindit. Potser fins i tot era un espectacle de determinat nivell de risc, no solament pel lloc on es projectava, marges del viure decent, barraques i fires, sinó pels efectes que devia produir entre els assistents. Basta que recordem la nostra visió de l'artefacte quan de petits no podíem refrenar de cap manera els nostres desitjos de ser-hi en la ficció i colpejàvem bestialment el terra dels cinemes en aparèixer el protagonista del western. En realitat era una manera de reconduir socialment, en públic, una pulsio que en privat s'hagués desbocat una mica més. El cinema, doncs, actua des dels inicis com un regulador de pulsio. Com una

eina de disciplina de la mirada. De controlador del disseny, maldament l'hagi també provocat. Hi ha una gran diversitat de modes de representació que al llarg de la història del cinema han anat modelant l'espectador. De les tres propostes del Primitiu més conegudes, la màgico-teatral de Méliès, la científico-documentalista dels Lumi-ère i la pseudonarrativa de Porter, la que triomfa, com deïem, és aquesta darrera, reconvertida en la explícitament melodramàticonarrativa de Griffith. El segon conferenciant, José Javier Marzal, ha demostrat en nombrosos

estudis com la vessant melodramàtica està estretament unida a la narrativa en el triomf final d'aquesta darrera sobre els altres convits representacionals cinematogràfics. Mentrestant conviuen altres modes de representació en desigulat de condicions, l'anomenat expressionisme alemany i el cinema soviètic analítico-constructiu. Però fou el clàssic fill de Griffith el que s'instal·la definitivament a la cúspide. Les diferències bàsiques entre el clàssic i l'anomenat Primitiu, ja expressades en altres ocasions, bàsicament serien:

- Espai de la representació naturalitzat en el clàssic, còpia de la narració i de la poesia clàssiques de base melodramàtica d'aquells anys, front a l'espectacularitat escòpica del primitiu, en què l'exhibició de l'efecte o colp visual per al goig de l'ull excel·leix so-

bre la narració.

- Linealitat i/o causalitat del relat filmic en el clàssic, enfront d'una autarquia del pla, on domina allò fotogràfic per damunt d'allò narratiu.

- Desaparició de la interpel·lació que resultava de mirar l'actor a càmera, enfront d'aquesta insistència en els primitius i que posava en evidència el dispositiu de l'enunciació filmica.

- Muntatge invisible que esborri les traces de l'enunciació a través del racord/sutura enfront de la juxtaposició de quadres en els primitius, sense cap voluntat de fer desaparèixer les evidències de l'artefacte.

- Clausura de la narració enfront d'una absència de tancament narratiu.

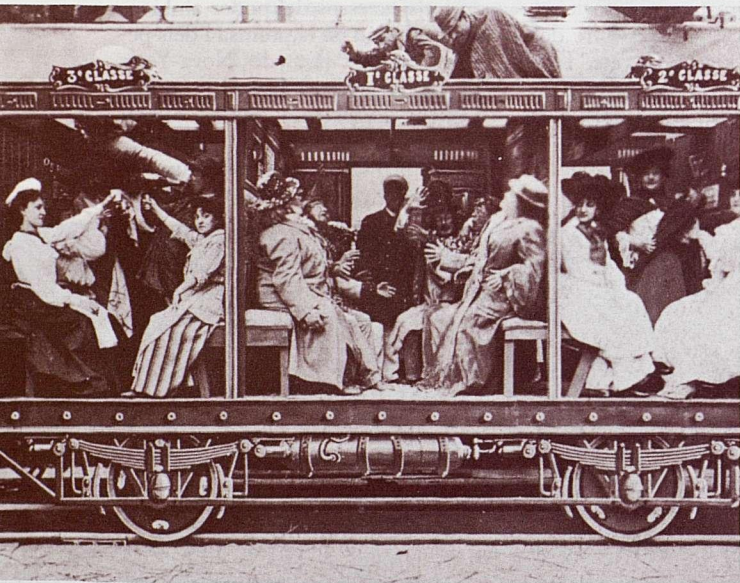
- Identificació del públic amb els protagonistes, posant-se en el seu lloc per la manca d'interpel·lació que existeix i possibilitat d'enunciar des de la instància espectral el fil del relat, enfront d'una pluralitat de veus enunciatives o enunciació dissimulada per la vocació exhibicionista o mostrativa del dispositiu.

- Homogeneïtat de pràctiques discursives excel·lentment representades en els gèneres cinematogràfics enfront d'una heterogeneïtat de pràctiques significants i la inexistència efectiva d'un model de representació hegemònic.

En definitiva, una mirada més ordenada enfront d'un dispositiu escòpic obertament exhibicionista.

Sigui com sigui, d'aquests dos macro-modes de representació, macrorelats se'n desprèn un altre els anys setanta i una mica abans, que hem convingut a anomenar contemporani, que es caracteritzaria per ser espectacular, d'acció, en què la posada en escena torna a primar sobre allò narratiu; en què la representació ja no vol imitar res sinó que s'inventa a si mateix, esdevé autoreferencial, en lloc de naturalitzant del clàssic o teatral del primitiu; en què sembla tornar l'autarquia del quadre carregat fins més enllà de la bandera en una mena d'*horror vacui* expressionista; en què el ritme sincopat i rapidíssim amb prou feines permet reconèixer les relacions entre plans; on l'espai es fragmenta en un esclat boig de frenesí espectacular de muntatge colpidor, gens mòrbid. Etcètera.

Si la fascinació pels primitius es torna disciplina en els clàssics, aquí ja és una qüestió d'espai publicitari de goig interromput al bell mig del bosc audiovisual. ■



de construcció de base fonamentalment narrativa. Segurament per poder controlar els efectes destructius que tindria una mirada sense fi, ni clausura, sense ordre ni concert. El disseny expressat en l'acte de mirar és controlat així pels marges ineludibles de la llei. Totes les arts volen contar un relat, ni que sigui el relat de la seva pròpia constitució. Quan naix el cinema es produeix un vertigen, una esclatxa en aquesta summa narració que ens dibuixa.

Les primeres projeccions, segur, provocaven una mena d'atracció fatal en els seus espectadors. Dit d'altra manera, segurament no era un espectacle digne de persones que havien de saber-se comportar en públic davant de qualsevol circumstància. Seria difícil aguantar assegut o dret sense moure's o tenir la sensació de caure en la temptació del disseny da-